

***Prometheus* – Instrumente hören und denken¹**

Nils Rölller, Zürich

»Ich höre und beseele mich«², notierte der italienische Komponist Luigi Nono in einer Skizze, die als programmatisches Testament einer Ästhetik der Umkehr lesbar ist. Sie erweitert radikal das Verständnis von Stimmung als akustisch befriedigendes Erklingen eines bzw. Zusammenklängen verschiedener Instrumente um den Aspekt der Erkundung neuer Möglichkeiten des Hörens. Diese sind spezifisch an innovative technische, insbesondere digitale Mittel der Klanganalyse und -steuerung gekoppelt. Eben diese Koppelung thematisiert Nonos Hörwerk *Prometheus – Tragödie des Hörens*. Der Titan Prometheus, der nach antiker Vorstellung den Menschen die Gabe des Feuers verlieh, ist eine Figur, die extremen historischen Modulationen unterworfen worden ist. Das Spektrum der Modulation wird aufgespannt zwischen gegensätzlichen Polen der Bewertung technischer Veränderung: von Apologeten technischer Veränderung einerseits und Apokalyptikern, die technische Veränderung mit dem Untergang ihrer Kultur gleichsetzen, andererseits. Die Bewertung gewinnt heuristische Dimensionen, wenn zwischen den zur Bewertung stehenden Techniken medial differenziert wird, wenn also ihre Mitwirkung am Fühlen, Denken, Wünschen und Handeln³ in Raum und Zeit reflektiert wird. Eine solche Reflexionsmöglichkeit bietet Nonos Hörwerk *Prometheus*.

Prometheus wurde 1984 in der säkularisierten Kirche San Lorenzo in Venedig erstmals aufgeführt. Das Werk lässt sich zu diesem Zeitpunkt als ein Integrationsprogramm unterschiedlicher Künste und medialer Praxen verstehen, die zur Entdeckung neuer Möglichkeiten des Hörens beitragen sollten. So entwarf der Architekt Renzo Piano für die Aufführung einen »Bau«, der das Hören nicht »ablenkt«.⁴ Auch die Zusammenarbeit mit dem Philosophen Massimo Cacciari und dem Maler Emilio Vedova ist im Dienste der Aufwertung des Hörens zu verstehen. Der Zyklus von Zeichnungen des venezianischen Künstlers Emilio Vedova, der den Titel *Prometheus* trägt, erinnert an einen Dialog zwischen Freunden, der mutmaßlich die unterschiedlichen Sinne betrifft, die bei einer Oper herausgefordert werden.

¹ Ich danke Marina Sawall, die mit der Tagung *Die Verlautbarung des Geistes. Beat-Stille-Pop* den Impuls zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Nono gab, und Hans-Georg von Arburg für das kollegiale Interesse.

² Luigi NONO, Für Edmond Jabès, in: Nils RÖLLER (Hg.), *Migranten – Edmond Jabès, Luigi Nono, Massimo Cacciari*, Berlin 1995, S. 27.

³ Vilém FLUSSER, *Krise der Linearität*, in: Nils Rölller und Silvia Wagnermaier (Hg.), *Absolute Flusser*. Freiburg 2003, S. 93 f.; ferner: Nils RÖLLER, *Empfindungskörper – International Flusser Lecture*, Köln 2011 (im Erscheinen).

⁴ Massimo CACCIARI, *Auf dem Weg zu Prometheus*, in: Luigi Nono, *Prometeo – Programmheft zur Aufführung Alte Oper Frankfurt 1987* [unpag.].

Der Untertitel von Nonos *Prometheus, Tragödie des Hörens*, signalisiert einen Konflikt zwischen Hören und Sehen. Er impliziert, dass Beleuchtung und Bühnenbild der Oper das »Problem Licht-Farbe« darstellen.⁵ Der Untertitel deutet indes ebenfalls an, dass Überlegungen zur antiken Tragödie und zur Ästhetik der Moderne die Produktion geleitet haben, die Massimo Cacciari in Büchern wie *Angelo Necessario, Icone della Legge* oder *Dallo Steinhof* analysiert hatte. Cacciari formulierte auch das Libretto zur Oper. Die eigens für und mit Nono entwickelten Techniken der Klanganalyse und -steuerung von Hans-Peter Haller, Rudolf Strauss und anderen »Fachtechnikern« dokumentieren⁶, dass Nonos Hörwerk neben den genannten Künsten auch akustische Forschungen und technische Entwicklungen integriert. Ein Jahr nach der Uraufführung wurde das Werk nach einer neuen Partitur in Mailand aufgeführt. In den weiteren Aufführungen treten dann allerdings Anforderungen an die Raumgestaltung (durch architektonische Eingriffe und die Lichtregie) zurück, während die akustische Technik unverzichtbar wird. Die integrierende Anlage löst sich durch die Konzentration auf den Klang auf. Bestimmend ist dafür der Anspruch der Komposition, die das Hören zum Gegenstand und zum Mittel ihres Anliegens gewählt hat. Das verhält sich spezifisch zu Text und vorgetragenem Wort insofern, als es den Text mit vielfältigen Techniken der Tonsetzung »rücksichtslos ... den musikalischen Bedürfnissen« unterwirft.⁷

Der Hörer des Werks wird an unterschiedliche Orte geführt, ja gedrängt und dort gewissermaßen ausgesetzt. Einer dieser Orte ist das antike Athen, das Prometheus mit dem besonderen Kult des Fackellaufens feierte, ein anderer der Fels des gefesselten Prometheus. Hervorgehoben werden von Nono/Cacciari nun insbesondere die Wege zwischen den Orten, die überwiegend aus Inseln bestehen – so jedenfalls legen es die Titel der insgesamt 12 Teile nahe.⁸ Libretto und Partitur der Komposition vermeiden jeden Anklang an zeitgenössisches Vokabular. Weit entfernt scheint der Nono des *Prometheus* von dem frühen Nono zu sein, der das kubanische Volk als bedeutendsten Komponisten der Gegenwart gewürdigt hatte.

⁵ Massimo CACCIARI, Auf dem Weg zu Prometheus (Anm.4) [unpag.].

⁶ Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg nennt Nono an erster Stelle, in seinen Tagebüchern erwähnt er weitere Studios in Mailand, Paris, Stanford und Padua, die für seine musikalische Entwicklung bedeutend waren. Vgl. Luigi NONO, Auf dem Weg zu Prometheus – Fragmente aus Tagebüchern, in: ders., Prometeo (Anm. 4) [unpag.]; zugleich in: Josef Häusler (Hg.), Brennpunkt Nono – Programmbuch Zeitfluss 93, Salzburg 1993, S. 87–89.

⁷ Dieses Fazit zieht Jürg STENZL, Prometeo – Tragedia dell'ascolto, in: Luigi Nono, Prometeo – Tragedia dell'ascolto, Live Recording, Zeitfluss-Festival '93/Salzburger Festspiele, Dirigent: Ingo Metzmacher, Köln 1995, Booklet zur Audio CD, S. 9.

⁸ Prolog, Erste Insel, Zweite Insel (Io-Prometheus, Hölderlin (Mythologia)), Erstes Stasimon, Erstes Interludium, Drei Stimmen a, Dritte/Vierte/Fünfte Insel, Drei Stimmen b, Zweites Interludium, Zweites Stasimon.

Cacciari Libretto collagiert Texte von Hesiod, Aischylos⁹, Hölderlin und Benjamin. Es bevorzugt dabei Schreibweisen aus der griechischen Frühzeit des Dichtens – als sich das Gehör dem Sehsinn zu unterwerfen begann¹⁰ – und fokussiert dann auf die Aneignung der antiken Dichtung durch Hölderlin, dessen Worten auch die ausgewählten Textfragmente Benjamins verwandt sind.

Wie erwähnt, orientiert sich das Verhältnis von Text und Ton in Nonos *Prometheus* orientiert prinzipiell am Moment einer kompositorischen Erforschung von Hörweisen. Diese Weisen des Hörens werden nun nicht von aussermusikalischen Bedeutungen gelenkt, sondern durch die Differenzierung akustischer Parameter wie der Lautstärke, dem Klangspektrum oder der Bewegung von Klängen im Raum und Tempo. Solche Mittel kompositorischer Strukturgebung führen zu einer Justierung des Verhältnisses zwischen Text, Klang und Instrument: Ein Textstück des Librettos – und zwar gerade eines, das als interpretatorischer Schlüssel zum Verständnis von technischen Mitteln dienen kann, weil es Kulturtechniken thematisiert, die das Hören und Sehen erweitern – wird mit dem bemerkenswerten Zusatz in die Partitur aufgenommen: »Der beigegefügte Text darf *nie* gelesen werden!«¹¹ Die Wahrnehmung mittels Augen und Ohren ist also der Gegenstand eben dieses nie zu lesenden Textes, dessen Relevanz es im Folgenden zu entfalten gilt:

Wisse:

Obgleich schauen, sahen sie nicht

Obgleich hören, hörten sie nicht

die Menschen.¹²

Es sind dies Verse, die Cacciari aus der antiken Tragödie *Der Gefesselte Prometheus* des Aischylos übernommen hat. Prometheus leitet so, nachdem er von Hephaistos, dem Gott des Handwerks, an den »öden Felsen« gefesselt worden ist, die resümierende Erklärung ein, dass seine Gabe nicht nur im Feuer bestehe, sondern eine Summe unterschiedlicher technischer Erfindungen bilde. Er schildert zunächst die Wirkungen seiner Geschenke. Denn mit ihnen sind die Menschen zu Hörenden und Sehenden geworden. Dann erwähnt Prometheus den Hausbau und die »Merkmale«, die es erlauben, Ordnungen zu erkennen und die Zeit zu gliedern. Schliesslich spricht er von der Domestizierung von Tieren, der Schiffbaukunst und

⁹ Aischylos widmete Prometheus eine Gruppe von Tragödien, vgl. Walter NESTLE, Die verlorenen Prometheusdramen, in: Aischylos. Die Tragödie und Fragmente, Stuttgart 1950, S. 395–402. Nestle führt als Titel den *Befreiten Prometheus* auf, dem vermutlich *Fackelträger Prometheus* folgte. Erwähnt wird ebenso das Satyrspiel *Prometheus Feuerzünder*, das die Persertrilogie des Aischylos abgeschlossen haben soll. Zur umstrittenen Urheberschaft des *Gefesselten Prometheus* siehe neben Nestles Einleitung, ebd., S. 353, auch Robert BEES, Aischylos, Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie, München 2009, S. 7 und 260.

¹⁰ Eric A. HAVELOCK, Als die Muse schreiben lernte, Frankfurt a.M. 1992.

¹¹ Zit. nach STENZL, Prometeo – Ein Hörleitfaden, in Luigi Nono, Prometeo (Anm. 7), Booklet, S. 15.

¹² CACCIARI, Libretto Prometheus, in Luigi Nono, Prometeo (Anm. 7), Booklet, S. 43.

der Heilkunst, also »vielen Rats« Erfindungen. Der »gefesselte« Prometheus führte so durch seine umfassende Gabe die Menschen aus einem Zustand des Träumens (»Gestalten mischten und verwirrten [sie] fort und fort«) zum Wissen von »Ordnung und Zweck«. Die Schilderung ist ausführlich, denn sie soll die Grausamkeit des Götterherrschers Zeus verdeutlichen (»nichts von ihnen wäre ohne Zeus«), der den Menschen diese Künste vorenthalten wollte und Prometheus durch Fesselung für die Durchkreuzung seiner Absichten bestraft. In der antiken Tragödie geht Prometheus' Resümee die Erläuterung voraus, dass Zeus mit Hilfe von Prometheus an die Macht gelangt sei. Prometheus erklärt seine vormalige Unterstützung für seinen jetzigen Peiniger mit einem Ausblick auf die Unausweichlichkeit dieser Entwicklung. Andererseits wird Zeus in einer fernen Zukunft einmal derjenige sein, der das Ende der Qualen des Prometheus veranlassen wird. Damit wird sich auch das Los der Sterblichen erneut verändern. Die Menschen leben in einem Zwischenzustand, dessen Rahmen durch die Fesselung und die Lösung des Prometheus gesetzt wird, der ihr Leben erträglicher werden liess. Das Geschlecht der Menschen überlebt gegen den Willen des Zeus, der es mittellos sich selbst überlassen wollte. Dies ist die Situation und Lage der Macht, die sich mit der Fesselung des Prometheus konsolidieren wird.

Die Partitur von Nonos *Tragödie des Hörens* nun situiert diese Szene nach einem Vorspiel, das den Stammbaum des Prometheus nach Hesiod evoziert, worin die Verwandtschaftsbeziehung zwischen Zeus und Prometheus erwähnt wird. In diesem Vorspiel werden die griechischen Namen und die sie begleitenden italienischen Worte von Sprechstimmen vorgetragen, die dabei Silben zuvor gesprochener Worte wiederholen. Diese Wiederholung, die nicht einer absehbaren zeitlichen Struktur unterliegt, erzeugt eine Spannung zwischen bereits Gehörtem und nicht bestimmbarer Wiederholung des Gehörten. Sehr dominant ist dabei die griechische Silbe $\eta\eta$. Sie bezeichnet im Kern die Muttergöttin Gaia, die in diesen lautlichen Partikeln ihre Präsenz entfaltet. Sie wird willkürlich von einem Chor begrüßt, der sie in Klangschwaden einhüllt, die sich plötzlich bilden und wieder auflösen. In der folgenden »Ersten Insel« bleiben die zitierten Verse von Prometheus und ebenso die Worte des Hephaistos, des von Zeus beauftragten Erfüllungsgehilfen, unverändert.¹³ Zu hören sind lediglich Kontraste in der Lautstärke und in der Dynamik. Sie werden durch aufeinander treffende Klänge von Bassflöte, Kontrabassklarinetten, Tuba und Gläsern gebildet, die zwischen kaum wahrnehmbaren Klängen einerseits und das Trommelfell maximal belastenden Tönen andererseits wechseln. Dieser Wechsel zwischen maximaler und minimaler Lautstärke lenkt auch die Wahrnehmung der rhythmischen Aufeinanderfolge des

¹³ Stenzl, *Prometeo – Ein Hörleitfaden* (Anm. 11), Booklet, S. 15.

Gehörten. Zwar sind Abstände zwischen den Klangstücken wahrnehmbar, doch diese erzeugen Stillen im Sinne von tiefen, lange widerhallenden Abgründen oder ätherisch fragilen kosmischen Weiten, nicht aber Pausen, die nach einer Fortsetzung und einem Fortgang des Geschehens drängen oder diesen wenigstens in Aussicht stellen würden. Klänge bauen sich auf, fallen schmetternd ineinander, reißen Abgründe auf, die in abyssale Tiefen reichen. Sie lassen bruchstückhaft Chorgruppierungen erkennen und massieren sich dann plötzlich zu Spannungsfeldern, die unerträglich lange dauern. Hier wird auch der Prometheus Kafkas hörbar, der, von allen vergessen, zu Stein, zu dem Felsen, an den man ihn kettete, geworden ist. Ein solcher Fels ragt plötzlich in seiner statischen Ausweglosigkeit, in der Versteinerung jeglicher Handlungsmöglichkeit auf und wird dann durch Kontraste zermalmt, die die Aufmerksamkeit für Splitter potenzieller Freiheiten präfigurieren.¹⁴

Nicht der zitierte Text, sondern »Natur – Steine – Behauptungen – Fragen – innere Probleme« sollen nach Nonos Willen »entäußert« werden »mit möglichen ›Antworten‹ der vier Orchestergruppen, der Pausen, der Stille«. ¹⁵ Es handelt sich hier um die Entscheidung eines Komponisten, einen klaren Abstand zur blossen Übersetzung eines Textes mit den Mitteln des Orchesters zu halten, indem er sich für Instrumente und technische Mittel der Analyse, Speicherung und Übertragung von Tönen ausspricht.¹⁶ Nono wendet sich so gegen eine Verengung des Prometheus auf die Figur des Fackelträgers zugunsten einer Perspektivierung von Möglichkeiten anderer Erfahrungen, verstanden als Erfahrung des Anderen, die als solche verändert. Er vertritt damit die Auffassung, dass Aischylos' Prometheus den Konflikt zwischen Macht, Ordnung und Recht thematisiert.¹⁷ Dass Prometheus an einen Felsen gefesselt wird, ist in diesem Sinne Ausdruck der Ungerechtigkeit des Zeus. Die Tragödie des Hörens interpretiert die Gaben des Prometheus als Bedingungen eines katastrophischen Umschlags, als Werkzeuge, die intrinsisch mit einem prinzipiellen – die kognitiven Fähigkeiten des Menschen stiftenden – Konflikt verbunden sind, in dem Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit aufscheinen. Die von Nono verwendeten technischen Mittel erweisen sich dabei als Vehikel einer Selbsterfahrung, die innig mit der Erfahrung des

¹⁴ Vgl. Massimo CACCIARI, *Icone della Legge*, Milano 1987, S. 135–137.

¹⁵ Stenzl, *Prometeo – Ein Hörleitfaden* (Anm. 13), Booklet, S. 15.

¹⁶ Nono dokumentiert die emphatische Betonung neuer technischer Mittel für die Komposition, in: ders., *Auf dem Weg zu Prometheus* (Anm. 6) [unpag.].

¹⁷ Wie Nonos und Cacciari's Deutung des »Gefesselten Prometheus« innerhalb der Interpretationsgeschichte zu verorten sind, wäre Gegenstand einer weiteren Untersuchung. Vor dem Hintergrund der Analyse von Robert Bees, *Aischylos* (Anm. 8) ist festzuhalten, dass in der Forschung umstritten ist, ob der *Gefesselte Prometheus* überhaupt von Aischylos verfasst worden ist. Bees zum Beispiel interpretiert das Stück als Provokation gegen den »echten Aischylos«. Der Zeus, der im *Gefesselten Prometheus* dargestellt werde, sei »ein »Anti-Zeus« (S. 260) und Prometheus' Rolle »überhöht« (S. 288). »Zumindest müsste man jedoch anerkennen, dass auf Prometheus Techniken zurückgeführt werden, die sonst anderen Heroen gehören ...« (S. 288).

Anderen gekoppelt ist. Nono expliziert dies in einer Reflexion über das Komponieren des *Prometheus*:

In der Tat befinde ich mich jetzt, wenn ich an *Prometheus* denke, in einem höchst eigenartigen Zustand [...]. Vom Komponisten sagt man, dass er Musik schreibt, weil er sie *empfindet*; es ist jedoch klar, dass der Komponist immer aufgrund bestimmter Kenntnisse und Informationen empfindet, die er besitzt [...]. Jetzt fühle ich mich, als *wäre* mein Kopf San Lorenzo [...]. Ich fühle, dass ich ihn in Besitz nehme, und suche auch mich völlig in Besitz nehmen zu lassen vom Raum der Kirche San Lorenzo und von ihren Stillen [...] und indem ich alles höre, versuche ich, die Klänge zu finden, die diesen Raum und diese Stillen deuten und entdecken können: die Klänge, die dann *Prometheus* werden. Ich weiß nicht, ob es sich nur um eine Suggestion handelt. Tatsache ist, dass heute mein Kopf *mir* nicht mehr gehört; er lebt von diesem Problem; und das Werk, das noch nicht da ist, dessen Schreibweise und Klänge abwesend [sind], lebt schon: *Es ist das Werk dieses Hörens!* So versuche ich vor allem, die verschiedenen Räume zu identifizieren; denn in der Kirche San Lorenzo gibt es mindestens fünf verschiedene akustische Ebenen; durch die Technologie des Studios ›Live-Elektronik‹ in Freiburg können sie verwirklicht werden, mit den Möglichkeiten unendlicher Veränderungen, von einfachem ›Kreisen‹ – bis zu vierfach gleichzeitigem Kreisen mit verschiedenen Geschwindigkeiten, mit verschiedenen Lautstärken, Klängen, Signalen, Richtungen [...]. Das muss ich heute begreifen [...] um dann vielleicht etwas völlig anderes zu machen.¹⁸

Die Komposition des *Prometheus* ist demzufolge ein Prozess, der sich über Jahre erstreckt, in denen das Libretto zwischen dem Komponisten und seinem Verfasser wiederholt ausgetauscht und diskutiert wird. Nono lernt parallel dazu in elektronischen Studios neue Klangtransformationen kennen, integriert diese in die Komposition, formuliert Vorschläge für die Klangentwicklung, die ihm dann wieder vorgestellt werden. Die Zeit des Komponierens schließt die Proben vor der Aufführung ein, die die Partitur bis zur – und teilweise noch während der – Aufführung verändern. Diesen Prozess beschreibt Nono als Zeit der »Aneignung seines eigenen Kopfes«, als Vorgang der Beseelung mit Mitteln des Experimentalstudios, das heißt der elektronischen Transformation, Selektion und Steuerung von Klängen.¹⁹ In seinen Tagebüchern weist er auf die »grundsätzliche Bedeutung« des Sonoscops für eine neue Didaktik der Musik hin. Das digitale Gerät erlaube es, Mikrotöne und Mikrointervalle wahrzunehmen, zum Beispiel jene Obertöne, die aus minimalen Bewegungen der Lippen (so etwa bei der Flöte, Klarinette, Tuba, Stimme) resultieren. Das sind die Elemente, mit denen Möglichkeiten der Klangerzeugung geborgen werden sollen, die in der gängigen Konzertpraxis unentdeckt bleiben. Das digitale Sonoscop sei vor allem ein Instrument der Kritik an standardisierten Konzerträumen und überdies ein Instrument der Wiederentdeckung des Klangreichtums traditioneller und besonders jüdisch-orientalischer

¹⁸ Luigi NONO, Gesprächsbeiträge, in: Auf dem Weg zu Prometheus – Gespräch zwischen Massimo Cacciari und Luigi Nono aufgezeichnet von Michele Bertaggia, in: Nono, Prometeo (Anm. 4) [unpag.].

¹⁹ Hans Peter HALLER, »Prometeo« von Luigi Nono. Einführung in die Klangumformung, in: Nono, Prometeo (Anm. 4) [unpag.].

Melodien.²⁰ Es wird in einem technischen Gefüge operabel, das Mikrofone, Lautsprecher, Filter, Datenbanken, Verstärker und Gates verschaltet, die durch Lautstärke aktiviert werden und den Klang zusätzlich umgewandelt an Lautsprecher weiterleiten. Die Verwendung mehrerer Gates und ihrer Steuerung, um Klänge im Raum wandern zu lassen, erfolgt mittels eines Halaphons. Das nach Hans Peter Haller benannte Gerät ermöglicht gemäss den Worten seines Erfinders die »Verzögerung und Schichtungen bei der Klangwanderung: Ein Motiv wiederholt sich zeitlich versetzt in verschiedene[n] Stimme[n], es entsteht eine Schichtung, aus einer einstimmigen Liedform wird quasi Mehrstimmigkeit. Heute können wir über Elektronik musikalische Abläufe zwischen 0,2 Sekunden und 60 Sekunden verzögern.«²¹

Der Komponist Nono begreift seine Wahrnehmungen als strukturell offen für Modulationen durch technische Mittel des Analysierens und Synthetisierens von Klängen. Sein Hören wird dank elektronischer Information sowie durch digitale Geräte und neue Instrumente der Klanganalyse und Synthese verändert. Nonos *Prometheus* ist also bedingt durch Relationen zwischen Fühlen, Denken, Schreiben und Instrumenten, die Raum und Zeit konfigurieren. Mithilfe der Live-Elektronik wird ein Aussenraum im Innenraum erfahrbar. Dieser Raum wird geöffnet, jedoch nicht erobert, da die Erfahrung des Aussenraums mit der eines Binnenraums korrespondiert. Dies ermöglicht die Entdeckung einer spezifischen Kontinuität, eines kontinuierlichen Aufteilens, des nicht absehbaren Öffnens neuer, anderer Aspekte des Selbst. Insofern ist der Prozess der Komposition (und ebenso jener der Aufführung und ihrer Rezeption) mit der Erwartung unaufhörlicher neuer Teilungen und Aufschlüsse verbunden. Diese Erwartung ist verschränkt mit dem Moment des Gewährwerdens, des Gegenwärtigwerdens jähher Teilung und Öffnung des einen augenblicklichen Erlebens hin auf ein anderes.

Dieses unübersichtliche Kontinuum radikaler Wechsel ist für die der Heuristik und die Produktionsästhetik Nonos relevant. Sie ist eingebettet in eine philosophisch-spekulative Erörterung der Gaben des Prometheus einer im folgenden zu entwickelnden provokanten Theorie des Kontinuums. Dieses Kontinuum wird durch Instrumente »ermittelt«, nicht aber im Sinne des Vermittelns als einem Austausch zwischen Sender und Empfänger. Sie stellen auch keine Übereinstimmung zwischen Komponist, kompositorischer Idee und Publikum her, sondern sensibilisieren für Veränderungen, Umwertungen von Hörgewohnheiten.²² Dabei orientieren sie sich am Nicht-Ermessenen, an dem, was nicht auf einen Begriff und seine Idee

²⁰ Nono, Auf dem Weg zu Prometheus (Anm. 16) [unpag.].

²¹ Haller, Prometeo von Luigi Nono (Anm. 19) [unpag.].

²² Nono, Auf dem Weg zu Prometheus (Anm. 20), [unpag.]: »Und andere Gedanken werden auch in der technologischen Sprache entstehen, mit anderen Wahrnehmungsweisen und unerwarteten Hörweisen: das ist die Unruhe und die Angst vor dem Unbekannten.«

reduzierbar ist. Insofern ist die Aneignung des eigenen Kopfes gleichbedeutend mit der Öffnung für ein Anderes, für Abstände, die erschlossen werden, wenn Instrumenten vertraut wird. Ihnen als Träger einer verborgenen Harmonie zuzuhören, ist die Funktion, die ihnen Cacciari in der Zeit der *Adikia* – der Zeit des Zeus und der Herrschaft seines ›Zwingherrentums‹ – zuspricht.²³

Die Werkzeuge, die Hören und Sehen verändern, sind ein zutiefst tragischer Ausdruck der Entzweiung zwischen Zeus und Prometheus. Diese Entzweiung besitzt – so legen es Andeutungen des ›gefesselten‹ Prometheus nahe – einen verborgenen Sinn, denn er weiss, dass er nicht auf ewig Zeus' Strafe erleiden wird. Ihre Schicksale sind auf besondere Weise miteinander verknüpft. Das Geschlecht der Menschen ist wiederum in mehrfacher Form mit der die Tragödie des Aischylos bestimmenden Entzweiung verbunden. Diese Entzweiung gliedert die Erfahrungen der menschlichen Sinne, die ursprünglich dumpf und einmütig waren. Erst mittels der Gaben des Prometheus sollen die Menschen gelernt haben, zeitlich zu gliedern. In Kenntnis des intuitionistischen Programms des holländischen Mathematikers Luitzen Brouwer verstehen Nono und Cacciari diese Entzweiung mathematisch-musikalisch. Brouwer, der dieses Programm am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte und damit die massgebliche Theorie der Mathematik David Hilberts und dessen Schule zu Gegenreaktionen provozierte,²⁴ tritt für eine Mathematik ein, die weder die Logik noch die Sprache oder die Gegenstände der Aussenwelt zur ihrer Begründung heranzieht, sondern sich allein auf den intuitiven Akt bezieht. Der intuitive Akt ist ein Gewahrwerden der Beziehung zwischen dem Einen und dem Anderen, dem ursprünglichen Zusammenhang, der durch die Einführung von Unterscheidungen belebt wird. Brouwers Urintuition ist die Wahrnehmung einer zeitlichen Differenz zwischen vorher und nachher. Ursprünglich sei nach Auffassung des Holländers das menschliche Bewusstsein ungeschieden und gleichförmig gewesen und habe dann zwischen dem gerade vergangenen Augenblick und der Gegenwart unterscheiden gelernt.²⁵ Die Unterscheidung zwischen ursprünglicher Einheit und zwei Zeitpunkten deutet

²³ In der deutschen Übersetzung des Librettos werden die Namen ΔΙΚΗ und ΕΚΔΙΚΑ des originalen Librettos mit DIKE und EX-DIKE wiedergeben. Für diesen Text habe ich mich an Cacciari's Ausführungen zu Dike und Adikia orientiert. Vgl. Cacciari, *Icone della Legge* (Anm. 14), S. 248.

²⁴ Nono, Gesprächsbeitrag (Anm. 18) [unpag.] »eine Mathematik, die in der Lage ist, neue Räume und Dimensionen zu ›sehen‹, keine reine Formalisierung, keine rein konventionalistische Mathematik [...]«, gefolgt von dem Gesprächsbeitrag Massimo Cacciari's, »keine hilbertsche Mathematik! Vielmehr Brouwer oder Weyl«. Cacciari diskutiert die intuitionistische Mathematik im Kontext seiner Analysen Kafkas, in: ders., *Icone della Legge* (Anm. 14), S. 212–259. Zur Rezeption Brouwers und Weyls verweise ich auf die Einleitung und den Abschnitt ›Differenzen und reine Mittel‹ meiner Dissertation: vgl. Nils RÖLLER, *Medientheorie im epistemischen Übergang. Hermann Weyls Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft und Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Weimar 2002, S. 14–20 und S. 180–187.

²⁵ L. E. J. BROUWER, *Mathematik, Wissenschaft und Sprache*. Konferenz am 10. März 1928 in Wien, publiziert im folgenden Jahr, in: ders., *Collected Works*, hg. v. A. Heyting, Bd. 1, Amsterdam 1975. S. 417.

Cacciari als Modell für die tragische Rhythmik des Konflikts von *Dike* und *Adikia*. In den *Icone della Legge* stellt er sie am Beispiel der Ästhetik Mondrians dar, der den Intuitionismus, der den *Prometheus* Nonos bewegt, ein halbes Jahrhundert zuvor als visuelles Programm verstanden habe.²⁶

Mit der Entzweiung zwischen Zeus und Prometheus erhält der Mensch auch die Fähigkeit, Zeit zu gliedern. Diese Zeit ist die Zeit der Verfolgung durch Zeus, eine Verfolgung, die im *Gefesselten Prometheus* – in Anlehnung an Aischylos – stellvertretend für die Menschheit durch das Mädchen Io verkörpert wird. Io wird zum Opfer der Willkür des Zeus, dessen Begierde den Zorn Heras auf das Mädchen lenkt. Hera lässt Io manisch rasend werden und treibt sie schliesslich durch Griechenland, Asien und Afrika. Auf dieser Odyssee erteilt Prometheus Io Auskunft über ihren weiteren Weg, ihre künftige Begattung durch Zeus' Hand, die »des Geistes klare Kraft zu ihr« wiederkehren lässt und daraufhin zur Geburt eines Stammes führt, der den »Wahrspruch« von Prometheus' Erlösung erfüllt. Der Erlöser des Prometheus soll ein Held aus »Argos' Königsstamm« sein, der sein Entstehen der Überwindung von fünfzig Jungfrauen verdankt, die zuvor in Hochzeitsnächten ihren jeweiligen Bräutigam ermordeten. Mutter des Stammes dieser Jungfrauen und damit des Stammes Argos ist Io. Ios Heilung ist also verknüpft mit der Erlösung des Prometheus. Nonos *Prometheus* widmet dieser Verstrickung die zweite Insel, die aus den zwei Teilen »Io – Prometheus« und Hölderlin besteht. Hörbar-unhörbar ist die Klangwelt in diese Verstrickung eingespannt. Die Blätter der Holzbläser vibrieren, ohne sich in Volltönen zu entladen. Andere Orchestergruppen brechen ein, erstarren und zerfallen wieder als liesse die Erwartung künftig aus den Körpern der dünn, fast schütter vibrierenden Holzbläser hervortretenden Töne sie verstummen. Aus der so polar »geladenen« Stille erheben sich zaghaft Stimmen, finden zu einem Zusammenklang, der aber gleich wieder niedergeschmettert wird von einem Tutti der Bassbläser. Die Geschieke der Klangwege der Orchestergruppen und der menschlichen Stimmen drängen einander aus den Bahnen der Aufmerksamkeit, ohne dass eine Programmierung ihrer Wege plausibel wird. Und ebenso wenig sind die Verstrickungen der Tragödie im Libretto plausibel erklärbar, geschweige denn monokausal rückführbar.

²⁶ Cacciari, *Icone della Legge* (Anm. 14), S. 247–251, bes. S. 249: »Diese Forschung fällt mit dem Problem der ursprünglichen Intuition zusammen, der Ein-Zweiheitlichkeit der Komposition, der Darstellung des Unendlichen – sie koinzidiert mit dem Problem des Rhythmus, des Spiels zwischen Dike und Adikia – und symbolisch ist die eminent konstruktive Idee des Werks als eines Akts der Gerechtigkeit gegenüber der Entfesselung, als einer Pro-Duktion eines Gleichgewichts, das sich niemals in der natürlichen Sprache manifestieren könnte, einem absolut abstrakten Gleichgewicht, das daher und zugleich genauso die Realität der geheimen Harmonie Plotins ist. Ein *mundus imaginalis* von ausserordentlichem Reichtum bietet sich im reinen Rhythmus dieser abstrakten Elemente dar, die in sich äusserst *bedürftig* sind; gerade orthogonale Linie, reine Farben. Die Ablehnung gegenüber jedem natürlichen Missverständnis, die Kritik an der ererbten und mütterlichen Sprache ist gewaltig [...].« [Übersetzung: Nils Rölller].

Aber die Geschicke der Menschheit sind noch auf eine andere, zweite Weise innig mit der Entzweiung zwischen Prometheus und Zeus verbunden, und zwar durch die Instrumente, die sich als Garanten ihres Überlebens erweisen. In diesem Sinne kommen sie auch Zeus zugute, der so vor weiterer Verschuldung bewahrt wird. Zeus wird die Gaben des Prometheus aus dieser Einsicht heraus durch die Entsendung der Göttinnen Ehrfurcht und Gerechtigkeit ergänzen, damit ihre Kräfte »die Ordner des Staats und Gemeinschaft knüpfende Bande« sein mögen.²⁷ Dies geschieht jedoch erst, nachdem er die Büchse der Pandora öffnen ließ. Heil und Unheil der Menschheit sind in diesem ›Zwischenzustand‹ kompliziert: Im Zeitalter der *anarmostía*, in denen die Menschen nicht mehr gemeinsam mit den Göttern leben, sondern sich allein überlassen sind, verfügen die Menschen über handwerkliche Techniken. Sie schaffen (*poieîn*) Werke (*érga*), die stimmig und harmonisch in sich gefügt sind. Zeus soll den menschlichen Techniken noch die Gabe der politischen Technik verliehen haben. Die Technik aber garantiere, dass die *technites* (Sachverständige, Handwerker) sich in eine Gemeinschaft fügen. Allein der *sophós*, derjenige, der weder nützliche Werke vollbringt noch dem Gemeinwesen dienlich ist, erkennt, dass neben der menschlichen Ordnung noch andere, göttliche Ordnungen bestehen. Er nimmt wahr, dass diese Ordnungen nur im tragischen *drán* (tun) aufblitzen. Das *drán* ist ein Tun, das in der »Ent-Scheidung« besteht.²⁸ »Eine zu tiefst widersprüchliche (anti-NOM-ische) Situation, die bei jedem Schritt das *drán* fordert. Nichts könnte diese Tiefe besser erklären als der Schrei, den Orestes angesichts der nackten Brüste seiner Mutter ausstößt: ›Pylades, was soll ich tun? Werde ich's über mich bringen, meine Mutter zu töten?‹«²⁹

Der Sinn, die Möglichkeiten verborgener Harmonie, die in den 26 Versen des Prometheus (und den 17 Versen des Hephaistos) verborgen liegen und die Cacciari zwar in das Libretto aufgenommen hat, Nono jedoch ›nie‹ bei der Aufführung ›gelesen‹ wissen wollte, dieser Sinn erschließt sich stumm, als Mahnung an die Konzertierenden, sich den ›Möglichkeiten‹ dieser Verknüpfung anzunähern. Die geforderte Absenz stimmlicher Verlautbarung markiert hier kein Fehlen, sondern eine Aufforderung, die Rhythmisierung der Zeichen als eine Tragik zu erfahren: als eine Tragik der Merkmale, die die Menschen dank Prometheus' Gabe zu setzen und zu deuten lernten.

Die Tragödie des Hörens so zu erfahren, impliziert den Konflikt (*pólemos*) zwischen *Dike* und *Adikia* wahrzunehmen und ihm im Vertrauen auf die tiefere, innere Harmonie (*philia*)

²⁷ Nestle, Die verlorenen Prometheusdramen (Anm. 8), S. 401.

²⁸ Ich folge hier: Massimo CACCIARI, Dell' Inizio, Milano 1990, S. 380.

²⁹ Massimo CACCIARI, Zeit, die bricht, reißt und teilt. Anmerkungen zur Tragödie des Hörens, in: Häusler, Brennpunkt Nono (Anm. 6), S. 90.

gerecht zu werden, die den Kontrast oder den Krieg rhythmisiert. Dazu muss man ungerichtete Erfahrungen zulassen, ohne ihnen durch eine Idee vorab den Weg zu weisen. Eine solche Idee wäre die des offenbaren Gleichgewichts, des Kalküls, des Abwägens der Kräfte von *Dike* und *Adikia* mithilfe eines Masses, einer Skala, die vielleicht nur momentan gegeben ist, aber absolut gesetzt wird. Anders der tragische Rhythmus Nonos: Er fordert die Annahme einer nicht absehbaren Folge von Momenten, die voneinander durch extreme Abstände getrennt sind. Diese Abstände gestatten keinen Überblick über den Wechsel von Recht und Unrecht, sondern stürzen aus kosmischer Höhe in Abgründe oder bleiben – wüstenweit getrennt – dennoch in einem Verhältnis zueinander stehen, das von den gegebenen Werkzeugen abhängt. Denn es sind diese Werkzeuge, die die Wahrnehmung von Folgen, Räumen und Zeiten überhaupt ermöglichen. Dieses ist ihr Vermögen, das beim Umsturz von Recht und Unrecht, bei ihrer Übergabe an die Menschen wirklich geworden ist.

Insofern sind Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit nicht dem Belieben eines individuellen Urteils oder Empfindens unterworfen. Sie sind auch nicht relativ in dem Sinne, dass Unrecht und Recht eines Handelnden sich im historischen Rückblick aufheben oder nivellieren würden. Es steht ausser Frage, dass Zeus' Bestrafung des Prometheus sich jemals als gerecht erweisen seine Willkür gegenüber Io jemals gerecht erscheinen könnte. Der Konflikt zwischen *Dike* und *Adikia*, ihre verborgene Harmonie kann nicht zur Entschuldigung eines Unrechts herangezogen werden. Er dient vielmehr der Einsicht, dass sich Gerechtigkeit erst vor dem Hintergrund von Ungerechtigkeit ausdifferenziert.

Die Öffnung auf das Andere, auf die Künste des Anderen ist eine Anstrengung, bei der Nono Solisten, Techniker und Instrumente zusammendenkt, ohne sie als Einheit aufzufassen. Er versteht sie vielmehr als duale oder polyphone Kontrastierungen und damit als Veränderungen seiner eigenen Erfahrung. Dass dies mittels elektronischer Instrumente und digitaler Technologien möglich ist, also durch Mittel, die auf binären Unterscheidungen und errechneten Programmen beruhen, ist kein Widerspruch. Denn auch die Zahl ist eine prometheische Gabe, Träger der *philia* und des *pólemos* zwischen *Dike* und *Adikia*. Deshalb bleibt der Vers »Ich fand auch die Zahl«³⁰ unausgesprochen, aber nicht unerhört.

Die Ästhetik der Integration unterschiedlicher Künste unter der Vorgabe, das Hören nicht abzulenken, wandelt sich durch die Erforschung digitaler Mittel zu einer Ästhetik konzentrierter Erwartungen an das Hören. Dieser Wandel bedingt jedoch eine Entkoppelung der Musik von ihrer neuzeitlichen Dominanz durch aussermusikalische Zeichensysteme wie der Sprache, dem Bild oder der Architektur der Konzerträume. Wenn Massimo Cacciari von

³⁰ Cacciari, Libretto Prometheus (Anm. 11), S. 12.

der Architektur Renzo Pianos als einem »Instrument« spricht, »das versuchte, alle [...] unendlichen Möglichkeiten vorzustellen, das das Hören von dem Zwang zum ›Sehen‹ (zu der optisch-haptischen Dimension) befreite, der in den gewöhnlichen Konzertsälen und Operntheatern herrscht«³¹, dann artikuliert er ein Stadium der integrierenden Indienstnahme der anderen Künste unter dem Primat des Hörens. Es ist diesein Stadium, das die späteren Aufführungen hinter sich lassen. Nonos Praxis, Textstellen des Librettos ›auszulassen‹, wie auch die hier diskutierte Anweisung etwas ›nie zu lesen‹, verdeutlichen, dass Text und Komposition eine Form der freundschaftlichen Anerkennung des Streits zwischen Künsten und Zeichenpraxen gefunden haben, eine *philia*, die sich dem gemeinsamen Ziel des Aufbruchs verpflichtet, der Bewegung in eine Wüste, deren Weiten durch Instrumente aufgespannt werden. Vor diesem Hintergrund wird die radikale Veränderung des Kriteriums eines ›befriedigenden Erklings‹ fassbar. Befriedigung misst sich nunmehr an der Fähigkeit, den *pólemos* zwischen *Dike* und *Adikia* zuzulassen. Das erfordert, die Erfahrung des Anderen zuzulassen, im Sinne eines unerwartet Anderen. Dieses Unerwartete ermitteln Instrumente, die nicht an einer vorgefassten Idee oder einem bereits existierenden Masstab geeicht worden sind. Massgeblich für dieses Gelingen ist nicht eine begrifflich fassbare Norm, sondern das Potential, Erfahrungen von Aussenräumen umschlagen zu lassen in Erfahrungen von psychischen Binnenräumen, die durch Instrumente erhört und beseelt werden.

Der eingangs zitierte Satz ist einer Notiz zu dem Werk *Für Edmond Jabès* entnommen. Es ist das letzte Werk, das zu Nonos Lebzeiten uraufgeführt wurde, eine Hommage an den Dichter-Philosophen der Subversion, dessen Werk einen wichtigen Akzent auf die Privilegierung des Hörens setzt. Diese Akzentuierung des Hörens ist nicht einfach als Umsturz der Hierarchisierung der Sinne zu denken, etwa so, dass die neuzeitliche Tendenz zur Privilegierung des Sehens³² schlicht durch den Hörsinn ersetzt, also der *iconic turn* durch einen *acoustic turn* abgelöst würde. Ihr Ziel ist vielmehr eine Ästhetik der Umkehr. Diese Ästhetik suspendiert die Instrumente der Klangerzeugung und die digitalen Werkzeuge der Klanganalyse und -steuerung von ihrer Zweckbestimmung, eine Bedeutung oder eine kompositorische Idee zu vermitteln, zugunsten einer Ermittlung des Anderen, des Unbekannten. Der Satz »Ich höre und beseele mich« fügt dieser Figur der Ermittlung des Anderen als der Erfahrung des Aussen ein Bekenntnis zu einer grundlegenden Umkehr bei, der Erfahrung des komponierenden und hörenden Selbst als Fremden. Die Instrumente, die

³¹ Cacciari, Auf dem Weg zu Prometheus (Anm. 5) [unpag.].

³² Die von McLuhan und der Schule von Toronto motivierte Interpretation der westlichen Kulturgeschichte als Ersetzung des Ohrs durch das Auge ist in den Kulturwissenschaften Legion geworden, zusammenfassend dazu: Aleida ASSMANN, Einführung in die Kulturwissenschaft Berlin 2008, S. 95–99.

diese Erfahrung ermöglichen, werden dabei zu Achsen, in den sich die Exteriorität ausserhalb des komponierenden Subjekts mit einer Exteriorität, die das Subjekt in seinem Inneren schafft, spiegeln können. Instrumente im Sinne einer solchen Subversion erklingen lassen zu können, ist das Kriterium dieser Stimmung.